

# Hermenéutica del proceso, la superposición y la aproximación: hacia una reconsideración del concepto de apropiación

Arnd Schneider

*Departamento de Antropología Social, Universidad de Oslo*

## Introducción

En este breve ensayo discutiré un número de enfoques diferentes sobre la apropiación cultural. La exposición y la argumentación son de naturaleza sintética, y se basan en mi obra previamente publicada en esta área temática (Schneider, 2003, 2006a, 2006b, 2012, 2016). Los casos ilustrativos corresponden a las artes visuales y la cultura material y provienen de mi investigación en la provincia de Misiones, Argentina.

Entiendo por apropiación cultural a las prácticas sociales y culturales por medio de las cuales uno o varios elementos son extraídos de su contexto cultural “original” y usados en otros, a menudo con un cambio de forma y contenido. Estos cambios son particularmente tangibles en mi área principal de estudio, la cultura material y las artes visuales (y, de un modo más general, en los objetos materiales), pero naturalmente pueden ser investigados en todas las otras áreas de la vida cultural y social que sean de interés a antropólogos y otros científicos sociales como partes de procesos más amplios de hibridación cultural. Aquí, sin embargo, la argumentación se circunscribirá principalmente al caso de las artes visuales y la cultura material.

Si se la considera desde la perspectiva de las recientes teorías acerca de la agencia y la relacionalidad, la noción de apropiación permite una posición intermedia en la medida en que considera no solo la agencia del objeto individual (o símbolo, o práctica), sino también la de las personas implicadas en el proceso

de apropiación, es decir, los agentes de la apropiación. Debería aclarar que mi uso de la noción de apropiación está específicamente configurado para ciertas prácticas en las artes y la producción cultural creativa. Un uso más extensivo y profundo incluiría también técnicas de apropiación por medio de la reproducción y circulación mecánica en la era analógica (por ejemplo, la fotografía y la imprenta), y por medios virtuales en la era digital (por ejemplo, internet y otras posibilidades de digitalización de formatos analógicos). Tales técnicas son abordadas en este volumen por [Gregor Wolff](#), [Mariana Masera](#), [Ricarda Musser](#) y [Soledad Abarca de la Fuente](#).

Deberíamos recordar sucintamente que la noción de apropiación fue por mucho tiempo tratada con relación a la de cambio cultural (Schneider 2003). Sin embargo, en la primera mitad del siglo XX, términos como el de *apropiación* o *Aneignung* (alemán para *apropiación*), si bien casi nunca usados de manera explícita, eran conceptualizados por medio de ideas de contacto cultural e intercambio de artefactos y sistemas de creencia entre culturas (y sus elementos constitutivos, como los símbolos). Por ejemplo, los primeros difusionistas, especialmente los alemanes y austríacos (tales como Fritz Graebner y Wilhelm Schmidt) concibieron el cambio cultural como un proceso más bien mecánico. Una crítica mordaz provino de Richard Thurnwald:

Este concepto [*i.e.* *Kulturkreislehre*; A.S.] difería del viejo punto de vista llamado “evolucionario” en el hecho de que daba por sentado la existencia de centros culturales y puntos de difusión particulares. Sin embargo, el modo en que esta transferencia era llevada a cabo y qué tipo de efecto psico-sociológico tenía no eran las preocupaciones de Graebner en su libro *Methode der Ethnologie* [=Método de la etnología]. Para Graebner, las transferencias se ejecutaban mecánicamente, como se transfiere una pieza de una caja de museo a otra (Thurnwald, 1931, p. 11).<sup>1</sup>

Naturalmente, estas son teorías más viejas, hoy superadas, del cambio cultural, y una posibilidad de salir de este punto muerto de una concepción demasiado mecanicista de la apropiación fue aportada por la reciente atención sobre la relacionalidad, la otra hermenéutica. Estos enfoques parecen a primera vista recíprocamente excluyentes pero en realidad son complementarios dado

---

<sup>1</sup> Todas las citas fueron traducidas especialmente para este trabajo. La indicación A.S. señala que los comentarios o notas corresponden al autor.

que ambos hacen hincapié en un proceso que involucra relaciones sociales y actos de interpretación, como demostraré más adelante.

## La apropiación como proceso

La apropiación no es ciertamente un procedimiento mecánico, aun si sus manifestaciones externas y materiales (en una obra de arte singular, por ejemplo) dieran a primera vista tal impresión. Es mucho más provechoso pensar la apropiación como un proceso incompleto. Su naturaleza inacabada y su carácter inherentemente inestable pueden ser también inferidas de la permeabilidad de sus límites porosos en tiempo y espacio. Podemos pensar aquí las cualidades temporales de la apropiación, no simplemente en cuanto *continuum* o genealogía de un antes, un ahora y un después de prácticas y eventos apropiadores, sino también por medio de la distribución espacial de estos. Entonces, la apropiación es más un “sitio” que un acto o evento singular. Así como no hay repetición exacta en la música, y si vamos al caso tampoco en el ritual, no hay apropiación que involucre un copiar exacto, sino que únicamente existe apropiación por medio de la transformación (véase las contribuciones de [Valdovinos](#) y de [García](#) en este libro). El filósofo Henri Lefebvre sostiene acertadamente para el caso que

[n]ingún ritmo sin repetición en tiempo y espacio, sin *reprises*, sin retornos, en suma, sin **medida** (...). Pero no hay una repetición absoluta idéntica, indefinidamente. De ahí la relación entre repetición y diferencia. En lo que concierne a la cotidianidad, a los ritos, a las ceremonias, las reglas y las leyes, hay siempre algo nuevo e imprevisto que se introduce en lo repetitivo: la diferencia (Lefebvre, 2004, p. 6; cursiva y negrita en el original).

De hecho, “la [a]propiación misma implica tiempo (o tiempos), ritmo (o ritmos), símbolos y una práctica” (Lefebvre, 1991, p. 356). Para Lefebvre, la apropiación (de la naturaleza, del espacio) está intrínsecamente vinculada con el trabajo de la sociedad sobre el espacio. En otras palabras, solamente la apropiación del espacio convierte estos espacios en espacios sociales (Lefebvre, 1991, pp. 33-35). Lefebvre afirma que la apropiación posee un aspecto fundamentalmente liberador, o al menos potencial, y como tal se halla contrapuesto al “espacio dominado”, es decir a aquellas estructuras y acumulaciones materiales hechas por el hombre que manifiestan relaciones de poder dominantes, como edificios gubernamentales y autopistas, como “cerrados, esterilizados, vaciados” (p. 165). Así, donde el espacio público se ha tornado espacio dominado,

tal efecto (o potencial) liberador es cedido a la esfera privada: “en el mejor de los casos, el espacio exterior de la comunidad es dominado, mientras que el espacio interior de la vida familiar es apropiado” (p. 166).

Lefebvre escribió principalmente acerca de prácticas creadoras de espacio entre grupos sociales que suponen la transformación de los ambientes contruidos y habitados de estos, pero creo que podría ser provechoso aplicar algo de su pensamiento a las prácticas del arte y la cultura material.<sup>2</sup>

Por otra parte, para Michel de Certeau (1984), la apropiación emerge de relaciones complejas de poder entre grupos dominantes y subalternos. Aquí, los actores sociales usan la apropiación en un sentido “táctico” a fin de crear sus propios espacios, prácticas y modos de vida, que solo temporariamente pueden atribuirse a expensas de agentes más poderosos; como de Certeau afirma en torno a la táctica, “todo lo que consiga no puede mantenerlo” (p. xix). La temporalidad representa entonces acaso la “verdad” subyacente de la apropiación en el arte. A pesar de los intentos de solidificar, cosificar, en efecto destemporalizar todo tipo de apropiaciones recientemente adquiridas –tanto por los apropiadores como por los apropiados (y muy claramente en los debates esencializados sobre la propiedad cultural)–, su carácter es inherentemente transitorio, que se muestra mejor como una práctica dialéctica de resistencia y creatividad, inmediatamente abierta a apropiaciones y reapropiaciones.<sup>3</sup> Vista desde otro punto de vista, tal “transitoriedad” de las apropiaciones puede también ser caracterizada como históricamente específica y contingente, tal como el historiador Roger Chartier insiste para el caso de la imprenta y la lectura en la temprana modernidad francesa, en “identificar y distinguir no colecciones culturales definidas como ‘populares’, sino más bien las maneras específicas en que tales colecciones culturales son apropiadas” (Chartier, 1984, p. 233). Esto tiene obvias implicancias para el trabajo sobre la apropiación en formas mediadas de apropiación (tanto analógicas como digitales, como se muestra en las contribuciones de [Abarca de la Fuente](#), [Göbel y Müller](#), [Masera](#), [Musser](#) y [Wolff](#) en este libro), y para el trabajo del antropólogo sobre la apropiación en las artes y el énfasis en prácticas individuales de apropiación.

<sup>2</sup> Cf. también: “Un espacio apropiado *semeja* una obra de arte, lo que no quiere decir que es de alguna manera una obra de arte de *imitación*” (Lefebvre, 2004, p. 165).

<sup>3</sup> Un ejemplo de tales apropiaciones sería el trabajo del artista cubano José Angel Toriac, *Mona Lisa cubana*, de 1988, que se apropia de la apropiación de Marcel Duchamp (*LHOOQ*, 1919), basada a su vez en la obra de Leonardo (1503) (cf. también Schneider, 2006a, pp. 37-38, y la nota 28, p. 199).

La apropiación es entonces un proceso desigual, nunca concluido totalmente. Necesita dos o más socios, y los agentes de la apropiación se involucran en actos de negociación y equilibrio que eventualmente establecen nuevos significados, aun si solo ocurren de manera temporaria, y que se distribuyen de manera desigual entre varios actores sociales. Esta idea se halla claramente expresada también por el historiador del arte Robert Nelson cuando escribe que las apropiaciones son “suprimidas o alteradas por nuevos contextos e historias” (2003, p. 163). La apropiación entonces no es más que una instancia en un proceso continuo de ensamble y re-ensamble de materiales culturales, una idea correctamente capturada en la noción de “serie” de Kubler, en el famoso ensayo de 1962 *La configuración del tiempo*, y desarrollada más adelante en los enfoques geográficos a la historia del arte (por ejemplo, en Da Costa Kauffman, 2004).

### **La construcción “cultural” o “natural” de la apropiación**

Por supuesto, lo que esta discusión insinúa es la construcción cultural del término “apropiación” mismo y la necesidad de desarrollar un uso crítico de él. Déjenme volver por un momento sobre las desigualdades implicadas en el encuentro de apropiación (un tema importante también para las otras contribuciones en este libro). Para el sujeto a quien el apropiador o el agente de la apropiación ha apropiado, este acto o acción podría parecerle en varios niveles como alienación, pero esto no es un presupuesto necesario y depende de la naturaleza del encuentro de apropiación (Schneider, 2003, p. 222). La percepción y la racionalización de la apropiación por parte de los actores sociales involucrados también dependen enteramente de las nociones de propiedad y, por extensión, de las personas y las relaciones sociales involucradas y más generalmente, de los actos de apropiación, esto es precisamente en qué sentido puede decirse que el encuentro de apropiación resultará en una percepción de pérdida, real o imaginada. Podemos pensar en este sentido en enfoques relativista-culturales en los que la apropiación y los actos concomitantes son interpretados de modos diferentes. Más radicalmente, cabe la posibilidad de una reconceptualización de la apropiación por medio del prisma de otras ontologías. Esto implicaría asimismo repensar críticamente la apropiación en términos de “perspectivismo”, el concepto teórico propuesto por Viveiros de Castro (por ejemplo, 1998, 2004) para comprender las relaciones entre humanos, animales y espíritus en las cos-

mologías amerindias. Mientras que el perspectivismo no parece permitir la categoría de apropiación desde un principio (de hecho, parece diametralmente opuesto a ella), su acento en la alteridad es aquí relevante, como mostraré más abajo con mi discusión sobre la superposición –entendida como una suerte de alteridad encubierta–.

Como es bien sabido, Viveiros de Castro afirmaba que el perspectivismo no equivale a relativismo cultural, sino que más bien implica tratar todos los seres, o sea humanos, plantas, espíritus, etcétera (esto es, aquellos que tienen un alma) como poseedores no de *una* cultura, sino de *múltiples* naturalezas (u ontologías). En otras palabras, todos estos seres tienen diferentes identidades de sujeto y puntos de vista (perspectivas) sobre el mundo ubicados en sus diferentes cuerpos (antes que en sus mentes). Así, sostiene Viveiros de Castro, “[I]os animales ven de la misma forma que nosotros hacemos cosas diferentes porque sus cuerpos difieren de los nuestros” (Viveiros de Castro, 2004, p. 474). Lo que obtenemos entonces es un *multinaturalismo* antes que un *multiculturalismo* (Viveiros de Castro, 1998, pp. 470 y 477). Si bien de un modo diferente, Philippe Descola (2009, pp. 150-151) también ha postulado continuidades entre naturalezas humanas y animales antropomorfizadas, en suma “naturalezas humanas” que son concebidas como una suerte de nuevo animismo (puesto que todas poseen un alma, pero tienen cuerpos diferentes).<sup>4</sup>

Si bien concuerdo con el hecho de que estos pueden ser enfoques fructíferos para comprender desde el punto de vista de los amerindios encuentros de apropiación entre los mismos amerindios, así como entre ellos y otros, me parece aún problemático aplicar este concepto para entender qué es lo que sucede en los encuentros de apropiación en los mundos del arte contemporáneo, con o sin participantes indígenas. Esto se debe a que al menos una o más partes en este encuentro, esto es, artistas occidentales individualmente formados, no comparten las conceptualizaciones y racionalizaciones de los amerindios (o, por extensión, de las culturas indígenas), sino que aplican categorizaciones

---

<sup>4</sup> Ver Latour (2009) sobre algunas diferencias entre los enfoques de Viveiros de Castro y Descola. Más recientemente, Philippe Descola ha propuesto un esquema cuádruple de ontologías (que consiste en principios de identificación y modos de relación) para entender todas las culturas humanas (no solo las no occidentales, pero incluso también la europea y otras sociedades complejas), esto es animismo, naturalismo, totemismo y analogismo (estos, a su vez, se hallan subdivididos en intercambio, predación y obsequio, y producción, protección y transmisión) (Descola, 2013, pp. 122, 333-334).

diferentes. Sin embargo, el enfoque perspectivista podría tener alguna utilidad cuando los participantes poseen cosmovisiones diferentes del individualismo occidental, en términos de subjetividades constituidas de manera compuesta (tanto en el Amazonas como en Melanesia, por ejemplo). Podría también explicar aquello que Descola ha llamado el proceso de “identificación”, el proceso fundamental de autoidentificación y diferenciación implícita hacia los otros, así como las posibilidades inherentes o modalidades de “metamorfosis” con sus implicancias para el proceso de la apropiación (Descola, 2009, p. 150).

### **Apropiación como superposición<sup>5</sup>**

Aquí quisiera sugerir que una manera específica en la que podemos entender la apropiación en el encuentro entre agentes apropiadores/de apropiación occidentales y culturas no occidentales es por medio del concepto de superposición, que de hecho es un modo específico de cómo la apropiación se conecta con la alteridad. Mientras que la alteridad absoluta o radical (como lo es en el perspectivismo) no permitiría la apropiación para nada, en el caso de la superposición, la apropiación simplemente queda incompleta o encubierta en otros procesos culturales. Me refiero específicamente a casos en los que agentes de apropiación occidentales o formados occidentalmente toman de las culturas indígenas, pero el sentido de los símbolos o técnicas originales permanece intacto en forma y una nueva realidad compuesta junto con una resignificación general es creada por los agentes de la apropiación. Aquí, mi ejemplo lo constituyen diseñadores de interiores de la provincia de Misiones en el noreste argentino, quienes tienen para sus productos de diseño (mesas, sillas, espejos, accesorios, etcétera) modelos de diseño específicos hechos por artesanos mbya guaraníes.

El concepto de “superposición” responde a características específicas del proceso de diseño en análisis aquí, pero también se inspira en el título de un libro de la crítica de arte americana Lucy Lippard. En *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (*Superposición: arte contemporáneo y el arte de la prehistoria*), escribe:

Este libro es pues un ejercicio de romper con las maneras convencionales de mirar las artes visuales. Mi tema no son las imágenes prehistóricas en el arte contemporáneo, sino las imágenes prehistóricas y el arte

---

<sup>5</sup> Las siguientes secciones que tratan la superposición se fundan íntimamente en mi trabajo previo (Schneider, 2012), del cual resumen y reformulan algunos puntos principales.

contemporáneo. Lo que he aprendido de la mitología, la arqueología y otras disciplinas es la invisible capa inferior de la superposición. Mi método interno es el del collage, la yuxtaposición de dos realidades disímiles combinadas para formar una nueva e inesperada realidad. He intentado entretrejer ideas e imágenes de culturas muy diferentes haciendo de una metáfora para la otra, y viceversa (1983, p.1, cursivas de la autora).

Así, el concepto de “superposición” resulta instructivo para concebir el proceso de producción de los objetos de diseño de la compañía *Misiones Creativa*, que aquí me interesan. La superposición en cuanto alteridad compuesta significa aquí una combinación de dos o más sistemas diferentes de sentido, en la que una parte o bien no cambia inmediatamente la otra, o de hecho cambia o transmuta en la otra (y así deviene esa otra).<sup>6</sup> A diferencia de otras formas de apropiación cultural que he analizado en otros casos (Schneider, 2003, 2006b, 2016), y que significan un desarraigo de contexto, una copia o duplicación de material cultural y su relocalización en un nuevo contexto, aquí el proceso de trabajar con las expresiones culturales de los mbya guaraníes es racionalizado por los diseñadores de *Misiones Creativa* en términos de fusión y resignificación. Evidentemente, los procesos de trabajo y las negociaciones comerciales de los diseñadores con los guaraníes despliegan y revelan su posición de poder económico superior. Sin embargo, la transferencia de “propiedad intelectual” no parece ser un problema aquí. De hecho, los objetos de diseño se manufacturan como una combinación y recombinación de criollo, esto es, el molde de diseño de la sociedad blanca con elementos de diseño indígenas provistos por artistas indígenas según su propio criterio. Por lo tanto, la decisión acerca de qué diseños indígenas usar permanece dentro de la comunidad indígena, así como qué materiales específicos han de emplearse en esta parte del trabajo de diseño. Los diseñadores se arrogan la autoridad y la autoría finales de estos objetos compuestos, y de hecho el proceso de comercialización.

---

<sup>6</sup> “Superposición”, con su implícita supresión de significado, es el término preferido aquí, dado que tanto en el montaje como en el bricolaje –otros dos términos que podrían ser aplicados a procesos de fusión cultural– los elementos “originales” permanecen potencialmente comprensibles.





**Imagen 1:** Plato, *Misiones Creativa* © Fotografía: Arnd Schneider

### **Superposiciones compuestas**

Tal como he afirmado en otros contextos (Schneider, 2012, p. 352), los patrones geométricos en los objetos de diseño de *Misiones Creativa* se comprenden mejor en tanto representantes de una suerte de significado cerrado o encapsulado, inteligible solo para los artesanos mbya guaraníes. Esto se debe a que la significación vinculada a los patrones de diseño no se le revela al espectador o al consumidor criollo “blanco” de estos productos, y tampoco son devueltos o consumidos dentro de las comunidades guaraníes. Los patrones son visibles, pero el significado permanece aquí “encubierto”<sup>7</sup> por medio de procesos de superposición y transferencia de contexto. En las palabras de la metáfora de Lippard introducida líneas arriba, el significado se ha convertido en la “capa invisible inferior de la superposición” (Lippard, 1983, p. 1).

Una de las razones es que los mismos diseñadores, tal como me han dicho, “no investigan específicamente el significado”; la otra es que en las etiquetas

---

<sup>7</sup> Mi uso de envoltura (“enfolding”) le debe en alguna medida a las discusiones de Laura Marks sobre el término (2010).

que se adhieren a los ítems no se provee más información que la que es “hecho por hombres y mujeres del pueblo de Ka’aguy Poty en el valle de Kuña Pirú, Misiones”. Únicamente se detallan los materiales, por ejemplo, cuando se lee en las etiquetas: “cestería mbya trenzada con finos hilos de diferentes tipos de junco *tacuara* y *guẽmbe*. El *tacuara* puede ser teñido de colorado con hojas de *isipó* [una suerte de liana, A. S.]”. De hecho, nada se menciona en lo referente al significado de los patrones (lo que por cierto es también el caso de las artesanías vendidas por los mbya guaraníes mismos). Cuando le pregunté sobre esto a la directora de *Misiones Creativa*, solo pudo responder en términos más bien generales, sin explicar realmente el significado de los diseños: “En algunas ocasiones, me explicaron qué significan los diseños. Por ejemplo, que había ranas y víboras. Esto es lo que usan mayormente, diseños que tienen que ver con la vegetación, la flora y la fauna. Son como códigos. Pero también hay nuevos diseños que son muy interesantes. Hay un fondo y figuras, hay un montón de geometría y matemática”. Los artesanos indígenas no dan ninguna información adicional de los diseños una vez que los entregan como parte de sus nuevas propuestas. Por lo tanto, como Knappet escribe de un modo más general acerca de estos procesos, “los objetos *pueden* escapar las intenciones de sus creadores” (2005, p. 117; el énfasis es original).

La suspensión o el cortocircuito del significado de estos diseños una vez que abandonan la comunidad es también el caso de otros objetos producidos por los mbya guaraníes, como señala Carlos Mordo:

Pocos objetos mantienen de forma simultánea su valor de uso para la comunidad y su valor de cambio para la comercialización. Este es el caso de los arcos y las flechas, que son producidos en dos versiones diferentes: como objetos funcionales usados por los mismos artesanos para cazar o pescar –su manufactura requiere más tiempo y una cuidada selección de material–, y arcos y flechas de decoración, inútiles para cazar, pero hermosos y floridos en los ojos del turista. Lo mismo sucede con las cestas (*ajaká*) producidas para la venta, mientras que las *ajaká eté*, las cestas utilizadas en la recolección de yuca y otros alimentos, son producidas para los *paisanos* de la comunidad (1997, pp. 75-76).

Los diseños indígenas, que en sí mismos tienen un significado simbólico complejo (como muestra convincentemente Barrios, 2004 y 2009; también

Mordo, 1997, 2000, 2001), han sido transformados, en el contexto de los productos de *Misiones Creativa*, en adornos decorativos carentes de todo tipo de significado específico que tendría para los guaraníes.

Mientras que la significancia original mitológica y simbólica de estos diseños es aún potencialmente inteligible para los mbya guaraníes contemporáneos, una vez que se hallan superpuestos en el producto de diseño compuesto se convierten en decoración genérica para el cliente criollo blanco, intrigante y deslumbrante únicamente a causa de su intrincada geometría. Así, por medio de una transacción comercial subyacente, en la que patrones de diseño indígenas fueron vendidos y adquiridos por consenso, la apropiación ha mutado aquí en un proceso desigual de codiseño del objeto final. De ahí que el término más apropiado aquí sea el de “superposición” antes que modos más hermenéuticos de apropiación que en su uso extendido de transformación cultural también significan una comprensión hermenéutica del otro (tal como he subrayado en otros contextos –Schneider 2003, 2006a, 2016b, y más abajo–), puesto que no se busca la comprensión de los diseños guaraníes o diseminar este conocimiento. Los diseñadores determinan el diseño o forma total del objeto final y los artesanos trabajan dentro del espacio que se les adjudica. La superposición también encubre ahora la adquisición de diseño indígena, que en el proceso cambia asimismo su función de simbólicamente significativa para los guaraníes a un ornamento puramente decorativo para los clientes blancos. Pero antes de concebir este proceso como acumulativo en términos de “pérdida de significado”, podría ser más útil comprender finalmente estos objetos compuestos en el vínculo con las relaciones sociales y culturales que encapsulan. Como sugerí en otros contextos:

Más que visibilizar o revelar relaciones sociales, al menos cuando se trata del elemento de diseño indígena, los objetos de *Misiones Creativa* ahora ocluyen referencias mitológicas, simbólicas y de hecho relacionales. Solo como objetos compuestos, y de manera no intencionada para aquellos que los compran, pero acaso perceptible para el analista, nos dicen algo de las relaciones asimétricas entre la sociedad en su totalidad, y aquí en particular los diseñadores, y los indígenas mbya guaraníes (Schneider, 2012, p. 363).

## Aproximación y hermenéutica<sup>8</sup>

Mientras que la superposición puede ser considerada como un caso específico, en el núcleo de la apropiación se halla –tal como he señalado– un proceso de comprensión, aun cuando este permanezca incompleto. Esto nos lleva de vuelta a la hermenéutica, que nos ocupa en esta sección final.

Comentaré breve y sintéticamente acerca de la apropiación y la hermenéutica, y luego volveré sobre mi ejemplo etnográfico: alfareros urbanos de Posadas, siguiendo de cerca mi reciente exposición sobre este tema (Schneider, 2016). Mi posición principal es que la apropiación hermenéutica, concebida por los sujetos investigadores como “aproximación”, se encuentra en la raíz de sus prácticas. Esto continúa algunas ideas que he propuesto previamente sobre el tema, específicamente en un artículo teórico, “On Appropriation” (“Sobre la apropiación”, Schneider, 2003 y 2006b), y una monografía, “Appropriation as Practice” (“La apropiación como práctica”, 2006a). En estas publicaciones, sugiero que la apropiación se entiende mejor como una práctica hermenéutica interpretativa, que va más allá de una simple descontextualización-recontextualización, y que conlleva un proceso de aprendizaje para los agentes de la apropiación, y una construcción creativa de cultura en el presente.

Es útil recordar brevemente el modo en que la apropiación ha sido definida en un contexto de historia del arte, esto es como “la duplicación directa, copia o incorporación de una imagen (pintura, fotografía, etc.) por otro artista que la representa en un contexto diferente, y de este modo altera su significado y cuestiona las nociones de originalidad y autenticidad” (Stangos, 1994, p. 19).

Obviamente, el concepto de apropiación no carece de controversia en el arte y la antropología, y de una manera muy simplificada, sus connotaciones pueden ser positivas, negativas, o ambas. Ciertamente, entre aquellos que se definen como pertenecientes a comunidades indígenas hay a menudo resistencia a la apropiación externa de imágenes, historias, ítems de cultura material e inmaterial que son percibidos como intangibles. En estos casos, la apropiación no solo es resistida, sino que también puede tener su costo para aquellos que apropian, dado que –en las palabras del historiador del arte Robert Nelson (2003, p. 165)– las “cosas” apropiadas pueden también “abrumar al apropiador”.

Sin embargo, la “apropriación” únicamente puede ser comprendida del todo cuando se la considera como una parte de la práctica interpretativa hermenéu-

---

<sup>8</sup> Las siguientes dos secciones que tratan la aproximación y la hermenéutica se fundan íntimamente en mi trabajo previo (Schneider, 2016), del cual resumen y reformulan algunos puntos principales.

tica. Aquí sigo al filósofo Paul Ricoeur, uno de los teóricos distinguidos de la apropiación, que dijo: “Una interpretación no es auténtica a menos que culmine en una forma de apropiación (*Aneignung*), si entendemos por ese término el proceso por el cual uno hace propio (*eigen*) lo que inicialmente era diferente u otro (*fremd*)” (1981, p. 178; términos en alemán en el original, A.S.).

Además, Ricoeur subrayó que la apropiación interpretativa, contrariamente a su uso popular y su concepción legal más estrecha, no implica “tomar posesión” del otro. De hecho, involucra un proceso de transformación para el agente de la apropiación, puesto que “la renuncia es un factor fundamental de la apropiación y la distingue de toda forma de ‘toma de posesión’” (p. 191; cf. también Schneider, 2003, p. 221). La aproximación implica precisamente esta práctica interpretativa, hermenéutica que incluye aspectos transformadores para los agentes de la apropiación (por ejemplo, en términos de sus identidades) y finalmente ocasiona creatividad e innovación.



**Imagen 2:** Recreaciones de cerámicas guaraní, por Stella Maris Muñoz de Cribb y Guillermo Cribb, Posadas. © Fotografía: Arnd Schneider

## Una hermenéutica de las “diferencias pequeñas”

Tal como se ha mencionado arriba, mis ejemplos son alfareros urbanos de Posadas (Misiones, Argentina) que están inspirados en la alfarería antigua guaraní, especialmente en urnas funerarias (*yapepó*), pero también en otros artefactos. Uno de los alfareros, Guillermo Cribb, me contó acerca de su enfoque; él considera que uno tiene que “empezar a pensar como un guaraní” sin convertirse en un guaraní. Esta es acaso una de las declaraciones más importantes en este proceso de apropiación, que no busca una congruencia total mediante la toma de posesión de la antigua (y por extensión, la contemporánea) cultura indígena guaraní, sino más bien una aproximación que casi sigue los principios de la arqueología experimental. Estos alfareros se ven a sí mismos como arqueólogos experimentales, pero su enfoque de hecho parece o refleja mucho del enfoque del *Verstehen* propio de las humanidades y las ciencias sociales: la tradición hermenéutica que se inspira en el filósofo Wilhelm Dilthey y el sociólogo Max Weber. El famoso *dictum* de Weber, “uno no tiene que ser César para entender al César” (1978, p. 5), rechaza todo tipo de simple congruencia con el otro en el proceso de entender, y del mismo modo lo hace la afirmación de Guillermo Cribb, acerca de que uno puede empezar a pensar como un guaraní sin convertirse en uno.<sup>9</sup> De un modo similar, Liliana Rojas habló de la “diferencia pequeña” que intentan alcanzar en cada recreación de una pieza de cerámica. Acaso podría uno llamar este proceso un producto de la *Nachempfindung*, más que una copia de un original presuntamente estable. *Nachempfindung* suele traducirse del alemán como “sentimiento” o “adaptación”, pero se trata literalmente de “sentimiento después de algo”, “post-empatía”, o “intuición simpática”. Dicho de otro modo, este proceso casi significa un anhelo del pasado proyectado sobre el futuro que es recibido en el presente –por supuesto cambia esto en el camino– que resuena en las ideas que los miembros del taller tienen acerca de reinterpretar cerámicas guaraníes antiguas. El concepto de Crapanzano (2004, p. 19) de “imaginación anticipatoria”, esto es el anuncio del pasado en el futuro que se halla presente ahora, posee una idea similar. Sin embargo, entre los ceramistas que se analizan aquí, tal imaginación se halla ahora dirigida hacia el pasado. El involucramiento físico e imaginario con prácticas pasadas de visión competente (Grasseni, 2007) les da a los ceramistas algún tipo de acceso a la perspectiva de los creadores del

---

<sup>9</sup> La frase de Weber fue notablemente seguida en antropología por Clifford Geertz (1973, p. 5; 1983, pp. 56-58).

pasado –acaso una suerte de “transvisión”, tal como han sugerido recientemente Maruška Svašek y Amit Desai (2015; cf. también Svašek, 2012a, b, 2016).<sup>10</sup> Aquí, la diferencia importante radica en que los interlocutores –en tanto personas vivientes– para los ceramistas se hallan en su mayor parte en el pasado, mientras que su agencia a través de objetos arqueológicos se interpreta de nuevo y se resignifica en el presente por los ceramistas.

Por lo tanto, el proceso de creatividad radica en estas “pequeñas diferencias”, en tratar de captar empáticamente el “pensamiento” cerámico de los guaraníes en la producción de nuevas formas, y de ese modo proveer también una nueva interpretación de los “originales”. Los alfareros de Posadas usaban una variedad de conceptos tales como apropiación, aproximación, fusión y recreación. Ciertamente, diferencias de poder –tales como aquellas entre la sociedad mayoritaria y las comunidades indígenas actuales– permanecen sin resolución, pero al menos es posible reconocerlas.

En resumen, los alfareros de Posadas consideran la alfarería antigua guaraní como un arte, a pesar de reconocer el fin utilitario de los objetos originales. Por medio de sus prácticas alfareras, intentan recuperar y recrear la antigua belleza de este arte, ahora perdido entre los guaraníes. Las actividades de los ceramistas son incorporadas en la construcción de una nueva identidad para las personas que descienden principalmente de inmigrantes europeos. Al mismo tiempo, hay un claro reconocimiento de que si bien uno no puede convertirse en guaraní, al menos puede comenzar a pensar como uno. Los acercamientos a la alfarería en estas empresas pueden entonces ser solamente aproximados, nunca consiguen lo que se pretende. Es por esta razón que los líderes del grupo, como Liliana Rojas (líder de uno de los grupos de ceramistas), prefieren el concepto de aproximación antes que el de apropiación. Tal como ha sido mencionado, su enfoque puede ser comparado a aquel de la antropología dialógica y hermenéutica, que apunta a un proceso de “comprensión”, pero no de total congruencia con el otro –que, sin embargo, se halla en el pasado–.

## **La apropiación como una práctica relacional**

¿Podemos entonces conceptualizar la apropiación como un sistema, o de hecho como una red o malla imprecisa, antes que como caminos unidireccionales

---

<sup>10</sup> En este contexto, cabe mencionar a la “antropología dialógica”, que enfatiza el total reconocimiento del otro como interlocutor en los trabajos de campo y los textos antropológicos (Tedlock, 1983). Esta antropología fue desarrollada luego en las playas hermenéuticas de la antropología (Maranhão, 1986, 1990, 1998; Maranhão y Streck, 2003; Crapanzano, 1990; Verde, 2003).

de transmisión, y conectarla con la noción de hermenéutica? Ciertamente, tanto la noción de “estética relacional” del crítico de arte, teórico y curador Nicolas Bourriaud (2002) como algunos de los escritos de Tim Ingold sobre las mallas (antes que redes) (2006, 2007a) apuntan en la dirección de la apropiación como una práctica relacional. Bourriaud introdujo el término de “estética relacional” para designar toda una multitud de prácticas en el arte contemporáneo desde la década de 1990, pero también para proveer una nueva visión y desafío para las formas previas de arte. En la base de su concepción se halla la idea de la naturaleza transitoria del objeto de arte y el hecho de que “cualquier obra de arte podría así ser definida como un objeto relacional” (Bourriaud, 2002, p. 26). Siguiendo también a Duchamp (“son los espectadores los que hacen los cuadros”) y al director de cine Godard (“se necesitan dos para hacer una imagen”), Bourriaud enfatiza ahora la naturaleza inherentemente dialógica e interactiva de la producción de arte, que involucra colaboraciones del artista con personas tanto dentro como fuera del mundo artístico en redes de relaciones sociales (Bourriaud, 2002, p. 26-32). Para Bourriaud, el Arte Relacional es entonces un “conjunto de prácticas artísticas que asumen como su punto de partida teórico y práctico la totalidad de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio independiente y privado” (2002, p. 113); y la estética relacional es una “teoría estética que consiste en juzgar obras de arte de acuerdo con las relaciones interhumanas que representan, producen o motivan” (2002, p. 112).

Bourriaud utiliza una noción un tanto vaga y abierta de red. Para Ingold, sin embargo, se trata “senderos entrelazados” —que pueden enredarse aún más— antes que de “rutas que se intersectan” (2007a, p. 81), que forman mallas; en otras palabras, las “líneas de la malla son los senderos a lo largo de los cuales la vida se vive” (Ingold, 2007a, p. 81). Tal como Ingold explica con algún detenimiento:

La malla no consiste en puntos interconectados, sino en líneas entrelazadas. Cada línea es una relación, pero la relación no es *entre* una cosa y la otra —entre, digamos, este artefacto y esta persona, o entre una persona o artefacto y otra—. Más bien, la relación es una línea *a lo largo* de la cual fluyen los materiales, se mezclan y mutan. Personas y cosas, entonces, son formadas en mallas como puntos o bultos de tal relación. No se trata entonces de que las cosas están enredadas en las relaciones, sino de que



cada cosa es en sí un enredo, y de ese modo se halla conectado a otras cosas a través de los flujos de materiales que la componen (2007b, p. 35).

De este modo, mallas más complejas y enredadas, antes que redes con simples conexiones de A a B son acaso metáforas útiles para el tipo de intercambios culturales múltiples que son rasgos de la apropiación.

Además, afirmarí que es dentro de tales redes o mallas, dependiendo de la perspectiva que adopten, que la práctica hermenéutica, culturalmente transformadora de la apropiación tiene lugar. Como hemos visto con los ejemplos de los alfareros de Posadas, la apropiación aparece, desde el punto de vista de la hermenéutica, como un proceso de aprendizaje e interpretación (Ricoeur), en el que los artistas trabajan mediante el material cultural nuevo para crear un trabajo nuevo, compuesto. Este proceso de aprendizaje, tal como fue mostrado por Ingold y otros, está íntimamente conectado con cuestiones de creatividad e improvisación. De este modo, Ingold y Hallam (2007, p. 1) identifican cuatro tipos de improvisación: generativa, relacional, temporal, y el modo en que trabajamos.

Primero, es *generativa* en el sentido de que da lugar a formas fenoménicas de cultura experimentadas por aquellos que viven por ellas o de acuerdo con ellas. Segundo, es *relacional* porque se halla continuamente en sintonía con y es receptiva a las performances de otros. En tercer lugar, es *temporal*, lo que significa que no puede colapsarse en un instante, o siquiera en una serie de instantes, sino que encarna cierta duración (2007, p. 1).

Creo que estas tres son particularmente relevantes en relación con los procesos de apropiación, que también pueden ser más refinados con discusiones recientes y relacionadas sobre “habilitamiento” (*enskilment*) y visión, así como más generalmente el proceso de “aprender haciendo” de la apropiación, tal como fue señalado por Grasseni (2007) y Herzfeld (2003), entre otros. Fundamentalmente, el proceso de apropiación es entonces una de las prácticas interpretativas hermenéuticas.

En este breve capítulo discutí de manera sintética el proceso de apropiación (Lefebvre, 2004) a través del prisma de tres campos tópicos: relacionalidad, superposición y hermenéutica. De alguna manera puede decirse que se complementan, pero también son diferentes cuando se los aplica a diferentes “sitios” de apropiación y contextos culturales.

## Referencias Bibliográficas

- Barrios, B. (2004). *Historias con aromas de Guembepi y Takuarembó. Aportes a la historia del Arte Mby'a-Guarani*. Posadas: Manuscrito inédito.
- Barrios, B. (2009). *El Arte escondido de los Mby'a-Guarani: Aportes a la historia del Arte Mby'a-Guarani*. Posadas: Presentación inédita.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses Du Reel.
- Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chartier, R. (1984). Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France. En S. L. Kaplan (Ed.), *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Berlin/The Hague: Mouton De Gruyter.
- Crapanzano, V. (1990). On Dialogue. En T. Maranhão (Ed.), *The Interpretation of Dialogue*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crapanzano, V. (2004). *Imaginative Horizons: an Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Da Costa Kauffman, T. (2004). *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Desai, A. y Svasek, M. (2015). Transvisionary Imaginations: Artistic Subjectivity and Creativity in Tamil Nadu. En Ø. Fuglerud y L. Wainwright (Eds.), *Art, Objects and Value; Perspectives on Creativity and Materialization*. Oxford: Berghahn.
- Descola, P. (2009). Human Natures. *Social Anthropology*, 17(2), 145-157. DOI: [10.1111/j.1469-8676.2009.00063.x](https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2009.00063.x)
- Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. En *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geertz, C. (1983). From the Native's Point of View. On the Nature of Anthropological Understanding. En *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
- Grasseni, C. (Ed.) (2007). *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Oxford: Berghahn.
- Herzfeld, M. (2003). *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ingold, T. (2006). Rethinking the Animate, Re-animating Thought. *Ethnos*, 71

- (1), 9 -20. <https://doi.org/10.1080/00141840600603111>
- Ingold, T. (2007a). *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2007b). Writing Texts, Reading Materials. A Response to my Critics. *Archaeological Dialogues*, 14(1), 31-38. <https://doi.org/10.1017/S1380203807002176>
- Ingold, T. y Hallam, E. (2007). Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. En T. Ingold y E. Hallam (Eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg.
- Knappet, C. (2005). *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Latour, B. (2009). Perspectivism: “Type” or “Bomb”? *Anthropology Today*, 25(2), 1-2. DOI: [10.1111/j.1467-8322.2009.00652.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8322.2009.00652.x)
- Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2004 [1992]). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Lippard, L. R. (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books.
- Maranhão, T. (1986). *Therapeutic Discourse and Socratic Dialogue*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Maranhão, T. (Ed.) (1990). *The Interpretation of Dialogue*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maranhão, T. (Ed.) (1998). Anthropology and the Question of the Other. *Paideuma*, 44 (número monográfico). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/i40014771>
- Maranhão, T. y Streck, B. (Eds.) (2003). *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Marks, L. (2010). *Enfoldment and Infinity: an Islamic Genealogy of New Media Art*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Mordo, C. (1997). *Artesanía, cultura y desarrollo: apuntes sobre arte popular y artesanía en la República Argentina*. Buenos Aires: Plan de Fomento de la Artesanías de las Comunidades Indígenas de la Argentina.
- Mordo, C. (2000). *El Cesto y el arco: metáforas de la estética mbyá-guaraní*. Asunción: Universidad Católica.
- Mordo, C. (2001). *La Herencia Olvidada: Arte Indígena de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Nelson, R. S. (2003). Appropriation. En R. S. Nelson y R. Shiff (Eds.), *Critical Terms for Art History* (2<sup>nd</sup> Edition). Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider, A. (2003). On "Appropriation": a Critical Reappraisal of the Concept and its Application in Global art Practices. *Social Anthropology*, 11(2), 215-229. DOI: [10.1111/j.1469-8676.2003.tb00169.x](https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2003.tb00169.x)
- Schneider, A. (2006a). *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave.
- Schneider, A. (2006b). Appropriations. En A. Schneider y C. Wright (Eds.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Schneider, A. (2012). Beyond Appropriation: Significant Overlays in Guaraní-Inspired Designs. *Journal of Material Culture*, 17(4), 345-367. <https://doi.org/10.1177/1359183512461103>
- Schneider, A. (2016). Approximation as Interpretive Appropriation: Guaraní-Inspired Ceramics in Misiones, Argentina. En M. Svašek y B. Meyer (Eds.), *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production around the Globe*: New York - Oxford: Berghahn.
- Stangos, N. (1994). *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. London: Thames and Hudson.
- Svašek, M. (2016). Undoing Absence through Things: Creative Appropriation and Effective Engagement in an Indian Transnational Setting. En M. Svašek y B. Meyer (Eds.), *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production around the Globe*. New York - Oxford: Berghahn.
- Svašek, M. (2012a). Introduction: Affective Moves: Transit, Transition and Transformation. En M. Svasek (Ed.), *Moving Subjects, Moving Objects: Transnationalism, Cultural Production and Emotions*. Oxford: Berghahn.
- Svašek, M. (2012b). Improvising in a World of Movement: Transit, Transition and Transformation. En H. Anheier y Y. Raj Isar (Eds.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation*. London: Sage.
- Tedlock, D. (1983). *The Spoken Word and the Word of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Thurnwald, R. (1931). *Die menschliche Gesellschaft in ihren ethno-soziologischen Grundlagen*. Bd.1. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N.S., 4(3), 469-488. DOI: [10.2307/3034157](https://doi.org/10.2307/3034157)
- Viveiros de Castro, E. (2004). Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge*, 10 (3), 463-484. <https://doi.org/10.1215/0961754X-10-3-463>
- Verde, F. (2003). Astrónomos e Astrólogos, nativos e Antropólogos - as virtudes epistemológicos do etnocentrismo. *Etnográfica*, 7(2), 305-319. Recuperado de [http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_07/N2/Vol\\_vii\\_N2\\_305-320.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_07/N2/Vol_vii_N2_305-320.pdf) (también disponible en inglés como Truth as the Critical Edge: Gadamer's Hermeneutics and Anthropological Knowledge. Recuperado de <http://iscte.academia.edu/FilipeVerde/Papers>).
- Weber, M. (1978). *Economy and Society*. Berkeley: University of California Press.